

Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna¹

Simone Rossinetti Rufinoni

RESUMO: O artigo analisa algumas características do romance *Fronteira*, de Cornélio Penna – traços da prosa introspectiva, o espaço da casa, o uso do pormenor, o erotismo e a presença da atmosfera nebulosa, entre outros –, articulando-as a uma apreensão estética da decadência da sociedade patriarcal, no sentido de uma possível leitura de país.

PALAVRAS-CHAVE: introspecção; decadência; pormenor e dissipação

ABSTRACT: The article analyzes some of the novel features of *Fronteira* by Cornélio Penna – traces of introspective prose, the space of the house, the use of detail, eroticism and the presence of the hazy atmosphere, among others – linking them to an aesthetic apprehension of the decadence of the patriarchal society, in the sense of a possible reading country.

KEYWORDS: detail; dissipation; decadence; detail and dissipation

1. Uma versão anterior deste texto foi publicada como prefácio do romance sob o título de “O sagrado ruinoso de *Fronteira*”. PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Curitiba: RM Editores, 2009.

Não ouve a maldição que parte de cada uma dessas montanhas desoladas; não se arre pia diante da ameaça que vive em cada um desses vales, que se fecham, bruscamente, depois de nossa passagem; o ódio de suas árvores, o desprezo de suas águas envenenadas, pesadas como um remédio?

Cornélio Penna, *Fronteira*

*Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.*

Carlos Drummond de Andrade

A estranheza da narrativa de *Fronteira* faz pensar no assombro que, em 1935, seu aparecimento deve ter causado no cenário das letras brasileiras. Diante do prestígio dos romancistas nordestinos cuja temática elegia o retrato engajado das condições sociais, o romance de Cornélio Penna destaca-se pela sua singularidade. Não causa espécie que, face ao modelo do chamado romance de 30, *Fronteira* fosse posto desde o início em lugar à parte. Não só a intriga gerava desconforto, como também o modo de representá-la, já que a obra envereda pelos caminhos caros ao romance de introversão cujas marcas são antes a indefinição oriunda da memória e da reflexão que a verossimilhança no trato com o real.

A peculiaridade de sua fatura filia a obra à linhagem dos romances de introversão. À vertente literária oposta ao romance neorrealista, afeita à expressão do drama interior por intermédio da representação antimimética, acrescenta-se marcante peculiaridade do estilo de Cornélio Penna: o caráter fantasmagórico que domina cena e sujeitos, dando a tudo um tom suspeito e crepuscular. O turvamento de seres e ambientes

é traçado que pode ser interpretado à luz da difícil mescla entre a matéria histórica, da qual, apesar das estratégias de ofuscamento, se embebe a narrativa, o lastro algo anacrônico de ancoragem no passado e a opção representativa moderna. O núcleo do enredo — centrado na religiosidade extemporânea de uma moça sertaneja —, ao lado da atmosfera ensimesmada e ensombrada da composição, colaborou para leituras conservadoras sobre a obra,² endossadas pela circunstância de ter Cornélio Penna se aproximado do grupo de escritores católicos do Rio de Janeiro na década de 30.

1. INTROSPECÇÃO E LOGRO

O traço estilístico predominante na obra é o da nebulosidade dos ambientes, dos sujeitos e da narrativa, perfazendo um todo marcado pela atmosfera de delírio, no meio-fio entre razão e loucura. Procedimento que põe a obra em contato com o moderno romance ocidental encampando a crise do eu em face do mundo. Da trama, como que se desprende um halo cinzento que borra os contornos dos sujeitos, obstruindo o esclarecimento de suas aflições. Alia-se a isso um sentido de desagregação intenso que das casas migra para as personagens tornadas seres sinistros, fantasmagóricos. Tais linhas se adensam face ao enredo também marcado pela indeterminação.

Personagens errantes encastelam-se em espaço que propala a interioridade em conflito. Um viajante, o narrador da história, chega a uma velha casa mineira onde mora Maria Santa, personagem misteriosa cuja fama é a de praticar milagres. Chega também a casa uma tia beata, decidida a fazer valer a santidade lendária da moça, prescrevendo seu martírio que implica o grande milagre. A tudo assiste o viajante que entretém com a moça uma relação ambígua situada entre amizade e desejo, desconfiança e crença. Tais eventos, contudo, não são dispostos mediante a ordenação realista seja da trama, seja das personagens. Aliado à natureza lacônica do enredo, o modo discursivo garante o

2. . Refiro-me à crítica, sobretudo de Adonias Filho, cujos juízos orientaram a recepção do romance. A esse respeito, há que se lembrar do estudo de Mário de Andrade “Relíquias dum antiquário”, cuja leitura crítica não prioriza o elemento religioso. Entre os estudos recentes, preocupados em reinterpretar a obra, situa-se o de Luís Bueno. Cf.: FILHO, Adonias. “Os romances da humildade”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958; ANDRADE, Mário de. “Romances dum antiquário”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955; BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

foco da indeterminação: a narrativa assume a forma de um diário, instância mormente voltada para as considerações de cunho subjetivo.

Dos capítulos breves, desfilam farrapos de tormentos privados. Os protagonistas, frouxamente atados uns aos outros, deixam ver um mundo que, ancorado no passado, mergulha no espaço atemporal cortado pela ideia de sagrado, o que impede a esfera da ação e encarcera a liberdade. Maria Santa e Tia Emiliana afundadas em ânsias de santidade; o narrador, angustiado diante do drama da existência; ao fim, uma personagem enigmática, denominada apenas como a “viajante”, que adentra o espaço sinistro, mas que não chega a encampar o modo lutuoso dos que lá se encerram. A incomunicabilidade dos sujeitos contamina a forma, composta de cenas que são fragmentos descosidos em torno do enredo, de par com reflexões interiorizadas, diálogos truncados, confidências interceptadas, confissões sem desenlace. Ao drama da santidade falhada de Maria Santa somam-se dúvidas objetivas e questionamentos existenciais: corta o romance a referência a enigmático crime e desdobram-se investigações sobre a condição humana diante de um contexto que não oferece rota de fuga. A confluência de problemas pede a decifração acerca do mundo — indissociável da apreensão estética — que lhes deu origem. A orquestração formal entre personagens, enredo e universo deve ser inquirida a fim de se perseguir qual sentido de história se entrevê por detrás do enigma em que se erige a obra.

Por paradoxal que pareça, pode-se acompanhar certo diálogo com a vertente do romance social ao se atentar para a moldura que compreende a abertura e o fecho da obra. O início traz o título “Do diário:”, ao qual se segue toda a narrativa. Após o final desta, quando se encerram os capítulos enumerados, surge o “Epílogo”, trecho por meio do qual se observa a presença de uma outra voz, até então inexistente, que anuncia ter desentranhado a história de Maria Santa a partir de um diário, numa estratégia ficcional que legitimaria, curiosamente, pela via do registro verossímil, as brechas e as dúvidas disseminadas pelo enredo.

epílogo

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro.

Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais, e, se ele me satisfez, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu,

acham que um romance deve basear-se na “estrita observação de fatos reais” como se dizia antigamente.

[...]

Segue dizendo como foi, segundo lhe contaram, o que não nos conta a narrativa, o enterro de Maria Santa. As vozes que possivelmente poderiam aduzir à verdade calaram-se ou desapareceram: uma velha parenta e a mucama, do que se depreende que:

E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre a sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob um ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe de minhas intenções.

A oposição entre mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro.

Soa como uma meia explicação, ou quase um pedido de desculpas, esse epílogo, a encobrir com uma voz fictícia a opção pela narrativa de intensos preenchimentos e falha de bifurcações.³ Chama a atenção o quanto a estratégia de despistamentos apoia-se, ainda, numa suposta verossimilhança do diário, uma vez que a “introspecção mórbida”, ao ser atribuída a uma verdade do relato, mesmo que distante dos fatos objetivos, não implicaria uma opção mimética, e sim uma fidelidade documental.

Assim, tal estratégia parece ecoar a voz da viajante, quando, em certo momento, se volta ao narrador: “Quem sabe é apenas tudo um engano seu?”. Formulação que ressoa no romance todo ante o impossível encontro do fio linear, em meio às pistas de um crime ilegível e de uma intriga impalpável. De certo modo, pauta-se uma discussão sobre a verossimilhança versus a inverossimilhança: a escolha recai sobre um ordenador da matéria narrada póstumo, que nada esclarece, uma vez que diz preferir a “estrita observação dos fatos reais”, para, em seguida, desmentir-se ao passar a palavra à prosa obscura e introspectiva. Capta-se, ainda, diminuta nota de ironia ao dar a essa perso-

3. Refiro-me à terminologia utilizada por Franco Moretti em “O século sério”, in: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

nagem — que somente comparece ao final da narrativa, entrando meio que pela porta dos fundos — a autoridade da possível recolha de um material falsamente verídico, mas cuja organização final, contudo, a cargo do estranho narrador do diário, contraria tanto a linearidade quanto a objetividade.⁴

Dando seguimento ao jogo entre abertura e fechamento que a mencionada moldura trouxe à tona, aliada às ondulações que o enredo traça, o capítulo XXXVII trata da questão do logro. Tia Emiliana diz ao narrador e a Maria Santa:

“Deus é testemunha de que eu não tenho medo de ninguém. É preciso que se saiba, de uma vez por todas, que a mim não se engana *facilmente!*”

A alusão parece ser ao caráter profano e culposos da aproximação da moça com o narrador. Este, porém, não toca no assunto. Contudo retruca:

Mas quem pretende enganá-la — disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento — eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a Senhora faz crer aos seus amigos e clientes...

O trecho remete ao episódio a propósito da legenda sobre as riquezas de Tia Emiliana, endossadas por um visitante e desmentidas pelo padre. Ainda no mesmo capítulo, pode-se observar o desfolhar da comédia do ardil: quem engana quem? Os amantes à tia beata? Esta aos crentes? O narrador ao leitor? Nesse jogo de vaivém entre verdade e mentira, a dinâmica do embuste parece adquirir outras nuances. O texto faz sua a ordem da introspecção, mas, ao mesmo tempo, assume curiosa afinidade com o gênero romance policial, na medida em que dissemina rastros em relação a mistérios que orbitam em torno de certo crime passado. Cria-se um suspense que a todo instante é interrompido pela prevalência do corte reflexivo, do fio que mergulha nas angústias

4. Nesse jogo sutil entre o material recolhido por um suposto ordenador objetivista e o ponto de vista escolhido calcado na subjetividade e diluição dos contornos, seria possível entrever o que John Fletcher e Malcolm Bradbury chamam de “modalidade da narração autoconsciente”, caracterizada por uma “natureza irremediavelmente fictícia da ficção”, no romance introspectivo. Apesar de não se constituir um traço forte no romance, seria possível observar, no imbricamento entre essas duas vozes, a metalinguagem, nuance por meio da qual desponta a questão da representação. Cf. “O romance de introversão”. In: *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 323.

do narrador, entre outros desvios. Nesse sentido, a narrativa parece pregar uma peça a cada momento, ludibriando a busca pelo sentido claro dos acontecimentos, como que a dizer que mais importam as impressões. Ao mesmo tempo, multiplicam-se os índices de dados objetivos, em seguida logo turvados, esquecidos, embotados. Certo quebra-cabeças de peças perdidas que a dinâmica do enredo segue burlando rumo à obscuridade.

As sequências falhadas entremeadas às circunstâncias concretas aludem ao que Franco Moretti chama de preenchimentos e bifurcações em “O século sério”: “A bifurcação é um possível desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece entre uma mudança e outra”.⁵ Entre os episódios determinantes — em termos da trama romanesca, aqueles que respondem pelo desenrolar dos diversos fios —, muitas são as passagens em que nada de muito relevante ocorre; estes são os chamados preenchimentos, trechos dedicados em grande parte aos movimentos em que se capta a pequenez do cotidiano.

Dirá Moretti que, no romance do XIX, o preenchimento ganha a cena a partir do momento em que serve a uma necessidade histórica: o cotidiano encontra a dignidade do meio-termo que é apanágio da vida burguesa. Essa conquista do cotidiano na experiência romanesca introduz o que chama de “seriedade”; uma espécie de mediocridade dessa classe média que encontra sua expressão, opondo-se aos lances grandiosos, ao inédito narrativo.⁶ Nesse sentido, a progressão de episódios periféricos aludiria à ascensão da burguesia conformando uma atmosfera de frieza, gravidade e impassibilidade: uma forma, em suma, que capta o status do que é socialmente intermediário. A circunstância histórica que permite que o outrora pano de fundo substitua o primeiro plano é resultante de certa regularidade da vida privada, cuja raiz é a racionalidade do capitalismo, que se torna mais interessante que o excepcional.⁷

Nesse sentido, apesar de não ser uma narrativa do século XIX, o anacronismo do enredo e a modernidade ainda titubeante permitem pensá-la como sucedânea desses procedimentos. É possível que um dos modos de estranhamento do universo de Cornélio Penna advenha do enlace entre os preenchimentos incessantes e a irregularidade da vida, ainda pouco burguesa. Os desvios do foco central, de que se faz seguramente a maior parte do enredo, tocam uma peculiaridade da vida cotidiana

5. Franco Moretti, *Op. cit.*, p. 826.

6. *Id.*, pp. 823 a 828.

7. *Id.*, pp. 839 a 842.

que se mistura à subjetividade em crise, a cada passo invadida por confusos acontecimentos externos que a fazem palpitar e geram perplexidade. Tampouco estamos no terreno da “seriedade”, uma vez que o *páthos* trágico se faz uma constante e o equilíbrio não é perseguido. A prevalência dos preenchimentos, nesse caso, foge aos contornos da experiência europeia, à “nova regularidade da vida burguesa”, modo de apreensão da racionalidade que se instaura: “o preenchimento é uma tentativa de *racionalizar o romance*, e de liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar”.⁸

Que dizer do enredo de *Fronteira*, formado por preenchimentos sem termo, mas pontuado de surpresas que não alcançam o impessoal e, ainda, de êxtases e milagres, falhados, mas ainda assim presentes? Por outro lado, centrado, à sua maneira, na vida cotidiana, privada, pré-burguesa, com as peculiaridades do contexto local que tantas implicações trazem à forma.

O cotidiano domesticado assume outra especificidade. Implica antes retrocesso que avanço histórico. Nas suas malhas, a presença da agonizante casa-grande e do passado de exploração na lavoura monocultora. Nesse passo, vale notar que a mineração assoma em farpas desconexas da narração, assim como o processo de espoliação dos índios, a escravidão e, em alguma medida, o desvalimento e abandono no episódio da Casa dos bexiguentos. Da ordem patriarcal decorre a subjetividade ilegítima, marcada pela experiência do cativo, da liberdade tardia e da religiosidade castradora. Assim também o espaço do eu, fortemente marcado pelo oposto do oitocentismo europeu: à racionalização da existência como “primeiro passo para dominá-la”,⁹ o contexto local oferecerá a apreensão do esgarçamento quase delirante entre lucidez e loucura, um modo possível, e por isso mesmo agônico, de inserção neste mundo moderno que sobrevive do passado.

Sob o prisma do neorrealismo, a obra pecaria pela imprecisão do enredo e pela carência de denúncia social. Mesmo os preenchimentos acomodam-se ao jogo dos nega-ceios, o que implica também o diálogo com a forma do romance moderno. Contudo, há que se pensar que o romance de tendência introspectiva acerca-se dos males do mundo por intermédio da perquirição dos males inerentes aos sujeitos. Daí ser possível analisar a presença do sagrado falhado, das angústias existenciais, da sexualidade recalcada

8. Id., p. 842.

9. Op. cit, p. 847.

como sintomas subjetivos de causas sociais imediatas.¹⁰ De fato, o romance obstrui o fácil acesso aos dados do enredo; trata-se, contudo, de uma escolha narrativa e, como tal, deve ser sujeita à indagação que possa desvelar seu fundo histórico. A fim de superar o conteúdo manifesto da obra, sua superfície, faz-se necessário buscar a historicidade que dá substrato poético à ficção.

Apesar da parcimônia diante dos dados objetivos, não se pode dizer que os poucos e diluídos fatos padeçam de coerência: sabe-se que há um crime no passado de Maria Santa, a empresa em face de sua possível santidade, um viajante que possui laços afetivos com ela. Mas, uma vez que todos esses elementos comparecem desalinhamentos, a narrativa trava um pacto contra a clareza e instaura o enigma, de modo que a causalidade não toma corpo e os dramas pessoais arriscam-se a parecer gratuitos. É preciso, portanto, antes de buscar a interpretação da obra, legitimar a opção pela esfera da inverossimilhança como modo de representação do mundo. É esse modo de representar, é essa opção por contar uma história pelo viés moderno da indeterminação e da deformação dos seres e das coisas, que orienta a escrita de Cornélio Penna em *Fronteira*.

Assim, os dramas interiorizados que a narrativa encena, longe de apartarem a vida social da vida privada, como pode fazer crer o olhar que privilegia o drama místico, encerram complexa urdidura histórica: a modernidade face aos despojos do escravismo e da mineração. Nesse ponto reside a especificidade histórica de seus desvios narrativos: conquista do cotidiano, mas um cotidiano permeado pela opressão e pela fraude; legado histórico e opção estética, responsáveis pela atmosfera de semilucidez.

Cabe à estratégia narrativa a manutenção do mistério sobre esse enredo passado: um crime, atestado pela presença da figura do juiz, ao qual se alia outra espécie de crime, este em certo sentido metafórico, já que advém do pecado do corpo. Nos meandros do delito e da sexualidade culpada situa-se a moralidade autoritária da esfera familiar, cujo vinco se faz sentir na figura de Tia Emiliania e na própria conduta dos demais. A culpa advinda ora da infração legal, ora do pecado deve ser submetida à privação a

10. Não foi essa a impressão de Adonias Filho, que considera o “nativismo” em *Fronteira* — a saber, a paisagem composta pela cidade pequena, a família patriarcal e os resquícios da escravidão — como mero apêndice desvinculado da problemática maior da obra: “[...] Trata-se do aproveitamento do nativismo como peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem” (op. cit., p. xxii). Essa mensagem, segundo o crítico, refere-se à problemática do ser, à inquirição da “condição humana” rumo à humildade cristã. O que enuncia como “nativismo” remete às marcas de historicidade do enredo necessárias ao entendimento do drama humano representado.

fim de atingir a santidade, necessária à expiação. A esse sofrimento introspectivo da culpa acrescenta-se uma espécie de culpabilidade estranha, oriunda da decadência e da pobreza, que faz da cidade e da casa espaços mortos. É bem de ver, a esse propósito, a força animista da casa que encarcera e aprisiona, além de acenar com um sentido de tempo em suspenso, impedindo qualquer superação. A modorra dos dias que costumam passar é também a de um mundo em lenta e inexorável dissolução — da casa, dos sujeitos: de toda uma era. O peso mórbido da santidade que perfaz a atmosfera do casarão serve a móveis diferentes: é a salvação mística de Maria Santa e pode ser a salvação econômica de Tia Emília. Nesse caso, a ambiguidade instaurada entre adesão e instrumentalização da crença é mais um dos modos de despistamento, fosso capaz de flagrar o tema da falsa consciência.

2. ESPAÇO E PORMENOR

Fronteira passa-se quase todo dentro de uma casa arruinada. O espaço adquire importância central como dado do enredo, além de comparecer com um fundo metonímico, na medida em que apreende certa nuance do patriarcado em decadência.

Nesse sentido, a morada expulsiva assume parentesco com outros espaços que comparecem na narrativa — como é o caso da imagem da cadeia, cuja fachada assemelha-se a uma caveira, e da casa dos bexiguntos — levantando o véu da decadente opulência mineradora.

Redimensionamento expressivo do pormenor. É bem de ver, ainda, que, fiel ao traço detalhista do autor, que nos remete novamente à observação de Mário de Andrade acerca das “relíquias” nesse inventário de antiguidades,¹¹ esses espaços maiores que encarceram e oprimem os sujeitos encontram eco nos objetos pequenos, caixas, escrínios, gavetas. Lembrem-se, nesse passo, duas cenas: Maria Santa distraída com a caixinha de botões; Maria Santa diante da mórbida caixa de insetos, confeccionada qual quadro, de certa Marquesa do Pantanal. A aparente arbitrariedade dessas passagens é posta em suspensão diante da possível similitude entre caixas, casa, escrínios e prisões. As miudezas perfazem um ambiente colado à vida privada, aos passatempos e tormentos reféns da ordem familiar, em tudo avessos à vida pública, mas que, estra-

11. ANDRADE, Mário de. “Romances dum antiquário”, cit.

tegicamente, a apreendem. Auxiliam a criação da atmosfera de enclausuramento, de pequenas prisões que se incrustam nas grandes, perfazendo uma espiral enlouquecedora de impossível escape.

Apurar o olhar do menor para o maior: talvez seja uma das lições dessa escrita miniaturista. Sobre essas passagens, cabe notar que a inofensiva caixinha de botões, iniciada no capítulo V, vem articulada ao capítulo seguinte, que configura a passagem mais enfática sobre a paisagem mineira com suas correlações com a atmosfera social e introspectiva do casarão. Assim, cabe ao pormenor um papel central na coloratura da paisagem e da historicidade envoltas em neblinas:

Capítulo VI

As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.

Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro.

Não há capítulo mais explícito acerca da paisagem. Além da nitidez, temos as correlações: as montanhas são “hostis”, pois, desumanizadas, carregam o fardo das “pequenas cidades decadentes como doença aviltante e tenaz”. As povoações mortas fazem-se chagas humanas e sociais; restam escondidas pela natureza que reprime sua vocação para a opulência. Em poucas linhas, o lastro local e a situação econômica mediados pela presença de uma natureza animada.

Em seguida, no capítulo VII, a percepção sobre a casa reverbera a paisagem do capítulo anterior:

Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes para morrer.

Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para homens que a tinham construído com suas próprias mãos.

Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição.

A imagem da casa dá prosseguimento à qualidade opressiva das montanhas: avessa à qualidade de abrigo, encarna a tradição e a família, insuflando a petrificação.

O capítulo VIII prossegue com o episódio da caixinha de botões ao qual se soma o *leitmotif* da burla: a caixa viera do Rio de Janeiro, mas, inexplicavelmente, trazia carimbo de Ouro Preto. Já a caixa de insetos emerge como significativa metáfora do impasse, da morte em vida, da impossível fuga. O foco na minudência encontra seu ápice: espetados por alfinetes, dispostos “sem simetria”, besouros, aranhas, escorpiões preservam, inermes, suas cores. Algo de uma violência contida, domesticada se faz notar nesse ínfimo morto-vivo que reluz no estojo de mau gosto. Receptáculo de inúmeros túmulos, cofres dentro da caixa, caixas dentro da casa, casas por entre as montanhas. O quadro guarda, no ínfimo, a imponderável vertigem do não tempo.

Outros flagrantes descritivos da morada cortam a narrativa. Intensificam o caráter austero, velho e decadente, além de uma compleição afeita ao enclausuramento e à prisão.

Esses matizes que a presença da casa assume encontram respaldo no modo como o espaço se avizinha do mundo apequenado, dominado pela decadência econômica e inimigo da emancipação. Nesse sentido, a morada, com suas caixinhas repletas de miudezas ou com salas amplas e esvaziadas, desvenda-se uma casa-túmulo. Túmulo de uma época — a mineração —, sepulcro da experiência de uma subjetividade emancipada — o misterioso assassinato aludido, a sexualidade interdita; — enfim, modos de uma história criminosa em termos privados ou públicos.

A passagem da morada para a casa tumular comparece estilizada no curioso capítulo LXVI. Próximo ao início do suplício da moça, o narrador, mergulhado em seu drama pessoal, refugia-se no leito e sente o entorno fechar-se sobre ele como um esquife:

As tábuas enormes do teto estalavam, espreguiçavam-se, e eu as via se agitarem, ora subindo, ora descendo, ora ondulando, em movimentos indistintos e fantásticos. E pus-me a contá-las, a lembrar-me vagamente de que seriam necessárias poucas delas para me envolverem, para se fazer um ataúde como vira um, todo recoberto de veludo, mas que deixava perceber no interior as pranchas brutalmente aplainadas com que fora feito.

Lembra-se de alguém que o “fizera ver e compreender a vida com outros olhos”, o que desencadeia a associação que vai da descrição da casa-caixão ao definimento físico. Narra-se, então, um processo de metamorfose: as tábuas do teto, animizadas, “espreguiçam-se”, “agitam-se” e, em “movimentos fantásticos”, transformam-se em pranchas do ataúde; este, por sua vez, dá lugar à visão mórbida das fases do apodrecimento do corpo: carnes que se descolam, vermes que “brotam”. A casa é, pois, corpo — corpo do poder. A passagem é o momento culminante da associação entre a casa e a morte; a decadência que se infiltra em seus interstícios é econômica e é física, uma vez que alude ao desmoronamento de toda uma tradição. Essa história, que se passa na modernidade, em tudo ecoa um mundo morto, parado no tempo, incapaz de transformar ou transformar-se. A conquista do cotidiano revela sua especificidade local. Atente-se, nesse sentido, para as chuvas do capítulo LVI, precipitadoras da catástrofe: anunciam o suplício de Maria Santa e a derrocada de uma tradição guardiã do insustentável. A natureza como força autônoma, paradoxalmente, historiciza-se. Ao mesmo tempo a instância mítica, como um torvelinho atroz, retorna, ambigualmente enquanto fracasso e promessa.

O casarão moribundo, herdeiro e guardião da moral obsoleta, da tradição paralisante, desumanizadora e castradora cujos alicerces se fazem sepulcros iminentes, traduz muito do peculiar e escorregadio sentido de Brasil que o romance encerra.

3. DECADÊNCIA E EROTISMO

Nesse percurso comparece outro extremo temático da narrativa: o lugar destinado ao corpo num mundo de repressões e não ditos. Uma das peculiaridades desse romance face aos outros de Cornélio Penna reside justamente na mescla de santidade e erotismo, ambos polos eivados de negatividade. Em meio à crise, as promessas de salvação amparadas na religião encontram sua contraface na vida que pulsa, malgrado os esforços em contrário. Em alguns momentos, o narrador e Maria Santa aproximam-se com fortes indícios de que houve, de fato, contato físico, o que necessariamente gerará a culpa, seguida da urgência da expiação.

Santidade e erotismo — dois extremos da experiência humana, ambos próximos da morte — podem funcionar como desdobramento psíquico de um universo que poreja a decadência. Nesse sentido, ouvem-se os ecos do fausto da mineração em contraponto à indigência do presente. A prisão em que se enredam evoca a resistência em assumir a ordem da modernidade, marcada pela autonomia do sujeito. Nesse sentido,

as personagens vivem o lamento em face de um mundo moribundo; incorporam o mal-estar da decadência ao se afastarem de qualquer aventura que exija a emancipação. Desse ambiente fúnebre é que desponta o desejo como farpa da vida tolhida que não pôde ser adestrada e cuja sina é chocar-se cruelmente com a severidade da moral cristã e patriarcal. De um lado, então, a presidir os fiapos de vida, o erotismo; de outro, a impedir a vida, a ascese, culto redentor do sofrimento.

Desdobramentos do sagrado e do profano, martírio e erotismo evocam o pêndulo entre ascensão e queda destas subjetividades falhadas e exiladas. O movimento no campo dos afetos participa da dinâmica interna ao espaço opressor e agonizante, símile do sentido histórico da decadência.

Após o processo de maior ensimesmamento do narrador — que, na ordem da narrativa, se segue ao muito provável relacionamento com Maria Santa, à ambígua amizade com o padre e, depois, aos momentos de maior tormento psíquico do narrador que culminam no citado capítulo LXVI, em que a casa e a tradição parecem sepultá-lo vivo —, já durante o suposto milagre da Semana Santa, Tia Emiliana, talvez intencionando insuflar vida no corpo moribundo da moça, o intima a passar a noite velando-a. Será diante do contato com o corpo exangue que o sujeito renasce. Não se pense, porém, que a ascensão deveu-se ao reconhecimento do sagrado. Páginas antes (capítulo LXIV), ao iniciar o martírio que porá fim à vida da moça, encontram-se e, diante de uma possível capitulação do sujeito, outrora cético, em face da santidade da moça, esta reluta: “– Você não... você não...”. A ambiguidade da morbidez sensualizada é capturada:

Conseguiu, por fim, fazer concentrar toda a vida que nela se desencadeara nos seus olhos, que se fixaram, alucinados, sobre-humanos, em mim, em meus ombros, no meu corpo todo, queimando-me com a sua luz, e davam-me a mais estranha sensação de nudez e desamparo.

Os soluços subiram-me à garganta, e me sufocaram, por instantes, como uma aura súbita. Ajoelhei-me, com ansiosa felicidade, e estendi para ela os meus braços, mas, como se tivesse, diante de si, uma terrível visão, ela desviou lentamente o olhar, e me repeliu, com temerosa lentidão, enquanto murmurava, com voz rouca, quase humana:

— Você não... você não...

Mais à frente, na série de capítulos LXXII a LXXIV, o narrador encontra-se sozinho com Maria Santa moribunda em seu quarto tornado espaço público de suplício e câmara mortuária — mais uma espécie, entre tantas, de caixa ou escrínio. Diante dela, tocando

seu corpo desfigurado e quase nu, numa onda de erotismo vacilante e confuso, sente-se invadir pela vida. Diante de tal espetáculo — a moça semimorta, com o corpo estudadamente disposto entre duas imagens sacras — considera a sua “pobre tentativa de vida e de humanização”; ao tocá-la não lhe parece “cometer um crime moral” e “ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade” sente que se lhe franqueiam as “portas da vida”. O despertar, portanto, não se rende à aura de santidade, mas sim ao enlace entre a morbidez erotizada e a vida. Fiel à lógica dos paradoxos, de onde emerge um cunho romântico, o fúnebre oferta o mais avassalador apelo à vida e o rapaz, num semidelírio, ante o frágil fio de vida prestes a se pulverizar, sente-se convidado, numa cena peculiarmente sensual, ao renascimento.

A oscilação de opostos beira a insanidade, nessa que é, talvez, a maior das fronteiras evocadas pelo romance. Mas cabe observar, porém, que o chamado do irracional é ameaça que paira sobre todos, não se reduzindo à circunstância das vidas privadas. O processo de enclausuramento que, da paisagem das montanhas, passa pela casa tumular — devassada em seus interstícios: segredos de quartos trancados, estranhas caixinhas, gavetas vasculhadas, papéis furtados —, que, por sua vez, ecoa a opressão de espaços externos como a prisão ou a casa dos bexiguentos, faz ponderar o quanto a presença da loucura se deve à peculiaridade das vidas reduzidas ao espaço da privatividade e, portanto, desprovidas do alento da vida pública. Curiosa e sintomaticamente, o cerco da velha casa simula um arremedo de espaço público. Peregrinos acolhem ao chamado da santidade e, durante o martírio da falsa santa, a casa se abre qual rua; trata-se, porém, de espaço imantado pela crença, distante, portanto, da promessa de liberdade ou cidadania.

Assim o mundo, reduzido ao eu e a casa, traz em seu bojo um problema histórico. Pode-se, então, inferir o quanto tal movimento pendular Tateia movimento similar e externo oriundo da decadência econômica e resultante da economia monocultora e, no caso, do ciclo da mineração. Em uma narrativa centrada nos sujeitos, dando-lhes a primazia na apreensão da totalidade da experiência do mundo, práxis enfocada cuja especificidade é a dos tormentos psíquicos entremeados a parcimoniosos e fugidios dados objetivos, elementos que, contudo, trazem como força o ambiente desagregador de uma decadência social envolta em neblinas mineiras, não surpreende que a dinâmica social seja vislumbrada por um movimento interno às personagens.

De modo que ao movimento pendular entre o elevado da esfera sagrada e o rebaixado da esfera profana, entre a ânsia de transcendência e o peso da imanência,

responde a permutabilidade de fastígio e ruína, a ponto de, pela mediação da narrativa, insinuar-se uma via de mão dupla entre a ordem psíquica e a ordem social. O mal-assombramento que paira por sobre a casa e os moradores é substrato social da decadência entrevista enquanto motivo que cultua o morto em detrimento da transformação. Tanto a casa, simulacro do patriarcado, quanto os corpos sobrevivem e ressuscitam do contato com o exânime. De fato, o anacronismo do apego às relíquias de uma tradição corrompida só pode produzir morbidez e pusilanimidade. Nesse sentido, entende-se a mobilização da religião como instância apta a resolver os conflitos insolúveis; se não lhes ocorre a ruptura com esse mundo, o que permitiria afrontar a tradição com a vitalidade da individualidade moderna, só o tempo mítico da salvação pode lhes dar conforto. Como se as respostas estivessem sempre algures. A presença de estruturas míticas — circularidade e atemporalidade de uma natureza não dominada pela razão — pode ser lida como as únicas aptas a proporcionar a evasão, pois que estão fora da história, esta incontornável. A dissolução e o mistério, encampados pelo modo descontínuo da prosa, podem ser, então, sintomas da necessária liquidação do mundo real, rumo à esfera da indistinção mítica, refúgio desejado, mas também ruinoso, pois que nunca pleno — já que não se atinge o milagre, já que a morte não suprime as mazelas sociais, já que o mito enfim não traz serenidade. A impossibilidade do mito religioso sela a narrativa com seu travo amargo, endossando a negatividade da fuga da história. Fazendo justiça à complexidade do romance, deslinda as motivações sociais da crise do sujeito, flagrando o sentido ruinoso e crítico do impossível retorno ao sagrado.

4. UM BRASIL EM SUSPENSÃO?

Cornélio Penna, pintor e gravurista como se sabe, ilustrou a primeira edição de *Fronteira*. Na edição de suas obras completas figuram quatro dessas imagens: um quadro de cena observada de uma janela em que se vê um telhado e parte de uma sacada; a cena do suplício de Maria Santa ladeada pelos ícones; imagem do casarão a certa distância e uma tomada de Tia Emiliana, no solar da casa, ante um peregrino ajoelhado.¹²

As linhas seguras fixam uma impressão entre rude, minudente e atenta à figuração. Detalhistas, com certa severidade proposital, as cenas parecem querer apreender

12. Referência à edição das obras completas. Op. cit., pp. 1344 a 1347.

um sentido das Minas Gerais que subjaz, em alguma medida, à narrativa.¹³ Mas nem tudo é correlato à atmosfera de cidade e país que sobrepõe o romance: onde estão as névoas, o mundo em suspensão, forte marca desse criador de atmosferas tão singulares na literatura brasileira? Ao contrário, chama a atenção a rigidez dos contornos que delineiam os sujeitos, de par com uma geometrização endurecida das linhas que perfazem seus semblantes, o que se vê nas figurações de Maria Santa e de Tia Emiliana. O traçado dos rostos parece emular golpes de cinzel na madeira, “certa linha nervosa e trepidante”,¹⁴ no dizer de Alexandre Eulálio, conseguindo captar a cristação interior e o hieratismo das vidas soterradas (Figuras 2 e 4).

O movimento entre a pequenez e as dimensões sem limites atua como prosseguimento do olhar microscopista, que se fixa e se perde no detalhe, em diálogo com o poderoso impulso à dissolução — rumo à totalidade como uma promessa não cumprida — que, dos dados objetivos, se comunica aos sujeitos e aos ambientes. Esse todo que não se completa — enredo truncado, mistérios diversos, ambiguidades dos comportamentos, vaivém entre o desmascarar e o crer etc. — desenha uma atmosfera que se pauta pela nebulosidade e pela fantasmagoria. Nessa Minas, ao mesmo tempo discreta e ostensiva, as brumas são índice de localismo, mas também depósito formal que circunda o halo de crime inconfessado e a sexualidade interdita. Robustez das montanhas envolta pela névoa que tudo dissolve.

O pouco valor do pormenor, incapaz de captar o todo; a agônica ânsia pela totalidade, distante da tessitura romanesca da vida cotidiana. Onde o meio-termo? Longe estamos da seriedade da sociedade racionalizada, cujo cotidiano domesticado tinha tanto a oferecer: não é esta a lei de suas composições porque essa não é a lei da vida social que, subterrânea, ali pulsa. Essa falta de equilíbrio — a desdobrar sentidos para uma narrativa que vai do escasso ao excessivo — se comunica com um sentido de país, que, propositalmente turvado, fala.

Para além das ilustrações de seu próprio punho, talvez a ambientação de *Fronteira*

13. Segundo Alexandre Eulálio, do autor “as primeiras tentativas que empreende em letra de forma” foram “esboçadas ao mesmo tempo que desenhos e aquarelas de espírito semelhante, documentam idêntica perplexidade diante do discursivo e do visual; para ele, esses dois mundos permanecem equivalentes e da mesma forma significativos”. “Os dois mundos de Cornélio Penna”. In: EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. WALDMAN, Berta (Org.). São Paulo: Editora da Unesp; Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 443.

14. Op. cit., p. 446.

ganhe se aproximada das paisagens de outro artista atento ao sugestivo invólucro mineiro: Alberto da Veiga Guignard. Não as suas telas mais voltadas à vida popular, mas sim aquelas em que a concretude das construções — sobretudo igrejas — rompem as brumas mineiras, delineando um todo que flutua. Mas talvez haja um certo Brasil entre essas brumas que Cornélio captou, e cujas nuances podem ser postas em confronto com suas próprias ilustrações rumo a uma possível leitura de país.

No ensaio “O Brasil no ar: Guignard”,¹⁵ Rodrigo Naves analisa nos quadros do pintor a inconsistência e a ausência de movimento que impede a emergência dos objetos, numa ambientação que parece diminuir na medida em que aumentam as dimensões trabalhadas. Segundo o crítico, as paisagens acomodam-se ao repouso, indispondo-se ao mundo produtivo uma vez que afastam “toda temporalidade regular que confira dinâmica e sistematicidade às atividades”.¹⁶

Assim como a atmosfera presente em *Fronteira*, tudo parece flutuar e, ao mesmo tempo, alicerces seguros pontuam a singularidade histórica. A temporalidade difusa, a tendência à dissipação e à desindividuação que o todo oferta tocam, também, a prosa de Cornélio. Assim como certo enlace entre o “típico” e o “lugar-nenhum”: banderinhas e igrejas, que remetem a Minas, correspondem a passagens de localismo no romance, mas uma “fatura turva” também desvia a determinação e parece se encaminhar para o universal.¹⁷

O traçado primitivo e algo expressionista das ilustrações do livro, e a sugestão, inspirada em Guignard, de uma paisagem que se liquefaz são os materiais que, tornados arte do tempo, correspondem ao tecido do romance, entre a minudência e a abstração.

Assim como em Cornélio Penna, “o mundo de Guignard tem um aspecto irreal, avesso à história e suas determinações. No entanto, é brasileiríssimo. Só não vê quem não quer”.¹⁸ Isto é: a vertigem que gera dissipação não é meramente universal; nem tampouco, no caso de Penna, resultante de certa fantasmagoria humana autônoma, desvestida de lastro social.

O casarão e suas histórias estranhadas, as anedotas acerca das superstições de certos moradores, a religiosidade sertaneja e primitiva, a paisagem de montanhas e

15. NAVES, Rodrigo. “O Brasil no ar: Guignard”. In: *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

16. Id., p. 182.

17. As expressões são do ensaio de Rodrigo Naves.

18. Id., p. 185.



Guignard, *Paisagem Imaginante*, 1950.

brumas, detalhes descritivos, resquícios do cativo, nuances de tipicidade mineira, flagrantes contundentes da degradação etc.; são aspectos que lançam raízes seguras no chão histórico. Olhando à distância — ou melhor: por entre a névoa — são emergências que fazem lembrar o pendor detalhista do escritor. Como se sabe, esses e outros elementos são sujeitos a um princípio narrativo que dissolve os contornos, embotando-os. Ao elemento pictórico, agravando-o, somam-se a introspecção e a forma diário que afastam a concatenação ordenada de fatos, acrescentando-se a isso a subjetividade em crise como plasmadora de ambientes e ações. O torvelinho que daí resulta reúne o intrínseco ao extrínseco, vida pública e privada, nublando o sentido final.

O pormenor e as amplidões intransponíveis, o objetivo e o difuso, o pitoresco e o universal conduziram a que retrato de país? Segundo a leitura de Naves, Guignard reuniria, pelo típico e indiferenciado, um sentido calcado nas potencialidades de país que se coaduna com certa experiência intelectual brasileira, capaz de entender nas “nossas meigas particularidades a indicação segura de um futuro inefável e generoso”.¹⁹ Assim, o pintor idealizaria um pouco a natureza, suspendendo o juízo crítico, à espera de uma saída, deixando o “Brasil no ar”.

Das névoas mineiras narradas e debuxadas, emergem dessemelhanças: o romancista não deu as costas à violência, uma vez que as vidas destroçadas participam dos escombros da mineração, as marcas claras de resíduos da escravidão se fazem notar e, dominando o todo, irrompe um sentido ampliado de decadência. Não há, pois, “vislumbre de natureza não violenta”, mas sim uma apreensão da história como ruína. O recurso ao sagrado e à natureza são forças falhadas que comparecem como potências esvaziadas, inúteis ante o curso da história.

Apesar da dissolução e perda de contornos locais, não se pode dizer que haja idealização da natureza, nem esperança do país como potência não violenta. Em *Frenteira* é como se a tendência à abstração apontasse para uma imagem negativa do país, de cuja complexidade, porém, dá conta o caráter ambíguo entre o anacronismo e o impasse da individuação, com sua carga de lamento e crítica. Segundo Alexandre Eulálio, Penna abandona a pintura por sentir-se incapaz de “provocar no espectador a ânsia de absoluto que nele gostaria de incutir” trocando-a pela literatura. Cabe inferir o quanto esse falhado empuxe para a totalidade continuaria, sob outras vestes, na expressão escrita; o que, talvez malgrado seu desejo, figure como um ganho. A incompletude

19. Id., p. 188.

estética tem substrato histórico: difícil conquista da individualidade plena, em face do entrave para o mundo moderno, soterramento advindo de um passado que se faz presente de opressão. O caráter fugidio da prosa pode pôr o retrato imediato do país em suspensão, mas o singular pêndulo que das vidas privadas — ascese e erotismo — se comunica à ordem pública — apogeu e declínio —, movimento cuja saída histórica, uma vez negada, resulta em morte, flagra um sentido disperso, porém intenso, de país cuja dissolução implica antes a complexidade da negatividade que a recusa ao juízo.

Nesse caminho, o singular amálgama de pitoresco e indiferenciado poderia conter uma intuição da aventura brasileira em busca de certa organicidade inalcançável. Como se o modo informe se impusesse, resultante de uma experiência frustrada, seja ela de sagrado, de sujeito, ou de país.

Simone Rossinetti Rufinoni é professora de literatura brasileira da Universidade de São Paulo